



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

12 | 2010

La musique n'a pas d'auteur

Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem

La biographie d'une collection d'art aborigène

Karel Kupka and the Master-Painters of Arnhem Land. The Biography of an Aboriginal Art Collection

Jessica De Largy Healy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1961>

DOI : 10.4000/gradhiva.1961

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 24 novembre 2010

Pagination : 198-217

ISBN : 978-2-35744-029-6

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Jessica De Largy Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva* [En ligne], 12 | 2010, mis en ligne le 24 novembre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1961> ; DOI : 10.4000/gradhiva.1961

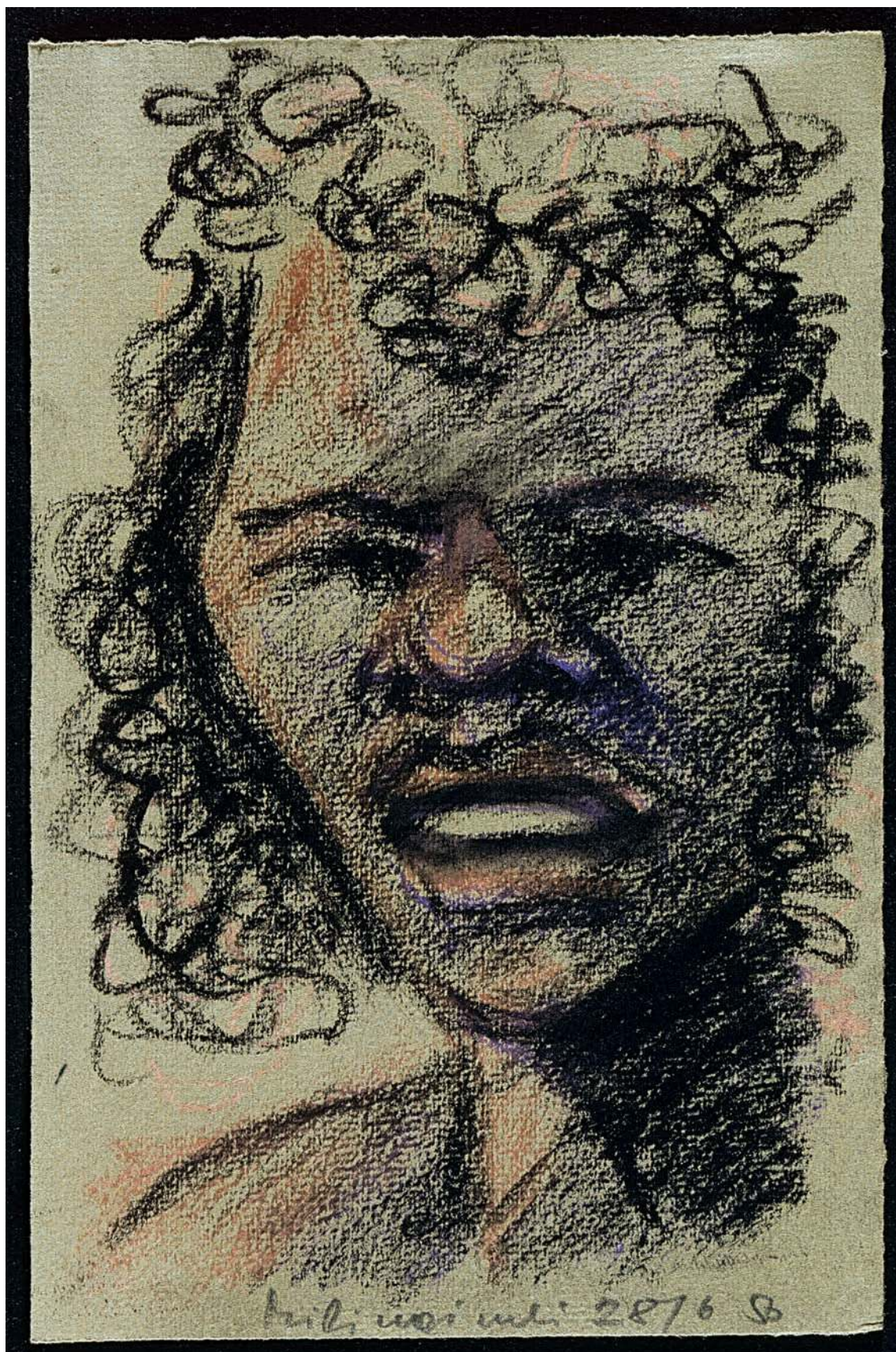


Fig. 1 Karel Kupka (1918-1993). *Portrait d'homme*, Milingimbi © RMN/Droits réservés.

Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem

La biographie d'une collection d'art aborigène¹

Jessica De Largy Healy



1. Les recherches pour cet article ont été soutenues par une bourse postdoctorale (2008-2009) du musée du quai Branly. Je tiens à remercier le département de la Recherche et de l'Enseignement du musée pour son soutien collégial ainsi que les participants du séminaire « Art et performance » du 22 septembre 2009 où j'ai présenté une version longue de ce texte, en particulier les discutants invités, ainsi que les deux relecteurs anonymes pour leurs critiques constructives. Enfin, je remercie le Credo (Centre de recherche et de documentation sur l'Océanie) pour l'accès aux archives de Karel Kupka en cours de numérisation sur la plateforme Odsas (<http://odsas.pacific-credo.fr>) ainsi que les descendants des peintres de Millingimbi qui ont répondu avec enthousiasme à cette recherche.

2. Paradoxalement, le paradigme évolutionniste évoqué dans le titre de l'édition anglaise du livre, *Dawn of Art* (1965), contribua à durablement isoler l'auteur de la communauté scientifique australienne (Morphy 2007 : 56).

Karel Kupka (1918-1993) compte parmi les premiers collectionneurs d'art aborigène australien. La collection rassemblée par l'artiste, devenu ethnologue après son premier terrain en Terre d'Arnhem, sur les côtes septentrionales du continent, occupe une place déterminante dans l'histoire de l'art aborigène, tant du point de vue des collectionneurs et des musées d'art occidentaux que de celui des peintres et de leurs descendants. Distribuée entre le musée du quai Branly à Paris (ancien musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie), le Museum der Kulturen à Bâle (ancien Museum für Völkerkunde), la National Gallery of Australia et le National Museum of Australia à Canberra (ancien Australian Institute for Aboriginal Studies), la collection matérielle réunie par Kupka compte environ mille peintures sur écorce, des sculptures, ainsi que plusieurs assortiments de pincesaux et d'échantillons de pigments naturels.

La sélection de peintures sur écorce collectées au cours de ses trois missions dans le nord de l'Australie en 1956, 1960-1961 et 1963-1964 est assortie d'une documentation « si précise et si détaillée qu'on ne cessera de nous l'envier », écrivait non sans fierté le professeur Alfred Bühler, directeur du Museum für Völkerkunde, dans la préface du premier livre de Kupka, *Un art à l'état brut* (1962 : 13). Introduit par un texte éloquent du surréaliste André Breton, l'ouvrage comporte de nombreuses illustrations des pièces de la collection bâloise, ainsi que des photographies de terrain présentant différents aspects de la création artistique aborigène, de la collecte des matériaux dans la savane tropicale à la réalisation des peintures sur écorce et sur la peau des participants aux cérémonies. Très novateur pour l'époque, ce titre est reconnu aujourd'hui comme « l'une des premières évaluations sérieuses de l'art aborigène² » (Mundine [éd.] 1996 : 69). Particulièrement sensible à la force esthétique des peintures, Karel, un parent éloigné du peintre cubiste Frantisek Kupka, présente les peintres aborigènes comme de véritables artistes dont les œuvres méritent d'être exposées dans les galeries d'art et non plus seulement dans les musées ethnographiques.



3. Le régime foncier yolngu et le réseau de relations complexes qu'il établit entre des groupes et des sites particuliers s'étend sur une surface d'environ 8 500 km², de la rivière East Alligator à l'ouest jusqu'au golfe de Carpentarie à l'est et à la rivière Roper au sud (Williams 1986 : 18). Mieux connu en sciences sociales sous l'appellation Murngin, d'après le terme consacré par l'anthropologue Lloyd Warner (1937), le nom Yolngu, qui veut dire « personne, être humain », désigne plus largement l'ensemble des locuteurs de langue yolngu (*yolngu matha*), soit sept groupes dialectaux et une soixantaine de clans patrilinéaires (*bäpurrū*) répartis en deux patrimoitiés exogames appelées Dhuwa et Yirritja.

4. Dans l'idée de constituer des collections représentatives des différentes provinces artistiques de la Terre d'Arnhem, Kupka étendit lors de ses terrains suivants son champ d'investigation aux autres missions établies dans la région, notamment au nord-ouest à Croker Island et à Oenpelli (Gunbalanya), à proximité du pays Rocheux qui abrite la plus grande concentration de peintures rupestres au monde. Pour une perspective historique de l'art de cette région et de ses développements contemporains, on pourra se référer aux catalogues des deux expositions avant-gardistes *Crossing Country: The alchemy of western Arnhem Land art* (Perkins et Willstedt [éd.] 2004) à la National Gallery of New South Wales et *Rarrk. John Mawurndjul. A Journey Through Time* (Kaufmann et Volkenandt [éd.] 2005) au musée Jean-Tinguely de Bâle.

5. La « chambre des écorces » du musée du quai Branly ne reflète pas cette norme d'exposition, l'accrochage des œuvres dans un style « caverne » renvoyant d'emblée le visiteur à l'idée d'une masse anonyme de peintres. L'identité des artistes est toutefois renseignée sur deux petits écrans tactiles enfouis dans la façade en cuir du siège-rocher qui délimite l'espace de la salle.

L'utilisation que Kupka propose du titre « maître-peintre » pour désigner « tous les artistes qui sont reconnus par leur groupe comme pleinement qualifiés à exécuter les peintures rituelles » (1972 : 109) souligne l'enjeu à la fois individuel et collectif de droits qui s'acquièrent par la naissance (appartenance clanique, parenté, âge) et l'expérience rituelle, au terme d'une longue formation encadrée par les aînés du groupe. Au nord-est de la Terre d'Arnhem, en pays yolngu³, région dans laquelle Kupka rassembla une partie significative de ses collections, chaque clan détient des droits de propriété sur un ensemble spécifique de motifs (*miny'tji*) qui lui a été légué par des êtres totémiques durant un passé ancestral. Formes géométriques, bandes parallèles et maillages polychromes sont les « ombres » (*mali*) des dessins – traînées d'écume, brûlures, reflets du soleil sur la peau – apparus sur le corps des êtres totémiques *wangarr* au cours de leur traversée épique des différents territoires de la région. « La connaissance des affiliations des artistes, écrit Kupka, nous permet d'évaluer si les thèmes et les formes sont traités correctement, cela veut dire par des peintres *ayant le droit et le savoir* de les reproduire. » (*Ibid.* : 101, mon italique) Dans une société où les peintures sont conçues comme des expressions tangibles et sacrées du pouvoir ancestral dont la reproduction et la circulation sont soumises à des règles sociales très strictes, la question des droits à l'image relevée par Kupka reste fondamentale aujourd'hui, dans le domaine rituel comme dans celui du marché de l'art contemporain.

Cet article centré sur la figure de l'artiste-collectionneur replace la collection de Kupka dans le contexte historique de sa collecte, soulignant son importance dans l'histoire plus générale de l'art de la Terre d'Arnhem et son influence sur la création artistique de cette période. Il s'attache à montrer en quoi les relations personnelles nouées entre Kupka et les maîtres-peintres de la mission de Milingimbi, la principale base de travail du collectionneur au centre de cette région, permirent au premier de rendre compte des bases politiques et rituelles de la créativité individuelle, et aux seconds de prendre la mesure des enjeux liés à la transposition de leurs peintures cérémonielles sacrées sur des supports publics, transportables, commercialisables et pérennes.

L'ère missionnaire en Terre d'Arnhem et l'âge d'or des collections

Initialement attiré dans cette région reculée de l'Australie par une quête personnelle sur les origines humaines de l'art, l'ancien étudiant des Beaux-Arts de Paris (fig. 1 et 2) et juriste d'origine tchèque fut interpellé par la force « brute » des écorces peintes de la Terre d'Arnhem et par le « génie artistique » des peintres yolngu qu'il rencontra lors de ses missions dans le nord-est de la région⁴. « Seuls les artistes vivants sont à même de nous révéler les arts dans leur totalité et de nous confier les mobiles de leur création », écrit-il pour expliquer sa démarche sur le terrain (Kupka 1962 : 21). Pionnier dans sa méthode de collecte, Kupka consacra de nombreuses heures à observer les artistes à l'œuvre sous l'abri de branches qui leur servait d'atelier et où les hommes se retrouvaient quotidiennement pour peindre. Défendant l'idée que « tout artiste mérite le crédit de son œuvre », il fut l'un des premiers collectionneurs à systématiquement indiquer le nom des peintres dans ses écrits scientifiques et dans ses catalogues d'exposition, une pratique qui fut standardisée par la suite pour l'art aborigène⁵. Avec son œil exercé d'artiste, il s'attacha à documenter chacune de ses acquisitions auprès de leur auteur afin de décrire la technique

picturale, les choix figuratifs ainsi que les sujets totémiques représentés et le contexte cérémoniel auquel ils sont associés (Kupka 1962, 1964, 1966, 1972).

Arrivé en Australie en 1951, au terme d'un voyage rocambolesque qui lui coûta presque la vie dans un accident d'avion au large de l'île de Malte, et avec peu de moyens à sa disposition, Kupka entreprit de consacrer son premier séjour à l'étude formelle des peintures sur écorce conservées dans les grands musées du sud-est du continent. Il profita de ses visites dans les réserves pour se livrer à un inventaire iconographique des peintures, esquissant et photographiant l'ensemble des pièces aborigènes afin d'apprendre à distinguer les différents modes de figuration employés. De cette expérience initiale lui vint l'idée de constituer un centre documentaire de la peinture aborigène australienne, projet qu'il poursuivit et dont il promut l'utilité durant toute sa carrière (Kupka 1957, 1966, 1972). Au terme de ce premier séjour en Australie, Kupka décida de se concentrer sur l'étude des « tableaux sur écorce » de la Terre d'Arnhem, forme d'art qui, selon lui, « présente aujourd'hui le plus de vitalité et traduit le mieux toutes les émotions de l'artiste » (1962 : 62). Séduit par sa démarche d'artiste et sa méthode novatrice, le professeur Adolphus P. Elkin, directeur du département d'anthropologie de l'université de Sydney, élève et successeur d'Alfred Radcliffe-Brown à la première chaire d'anthropologie en Australie, devint l'un des principaux mentors de Kupka. Pasteur anglican et figure intellectuelle éminente de cette période, Elkin fut aussi le conseiller du gouvernement en matière de politique aborigène et un soutien notoire de la politique assimilationniste des années 1940-1960. L'anthropologue facilita à Kupka l'accès au terrain auprès des autorités administratives et missionnaires qui géraient la réserve de la Terre d'Arnhem. Quelques années plus tard, Elkin écrivit une préface élogieuse à l'édition anglaise du livre de Kupka, *Un art à l'état brut* (1965), et lui permit d'obtenir des crédits exceptionnels pour entreprendre en 1963-1964 une mission de collecte pour le nouvel Institut australien des études aborigènes (AIAS, aujourd'hui Aiatsis), un organisme établi par le parlement australien en 1961 afin de sauvegarder dans l'urgence des traditions qui semblaient vouées à disparaître⁶.

Chargé de sa première mission de collecte par le musée ethnographique de Bâle et muni d'un permis de recherche délivré par l'administration gouvernementale du Welfare, le département responsable de la gestion des populations aborigènes du Territoire du Nord, Kupka s'établit en juin 1956 à Milingimbi, une mission située au large des côtes centrales de la réserve de la Terre d'Arnhem, à 500 km à l'est de Darwin, la capitale territoriale. En 1931, le gouvernement australien avait conféré à cette région d'environ 100 000 km² le statut de réserve afin de « protéger » les populations aborigènes des violences perpétrées sur la frontière coloniale et de maîtriser leur transition vers la modernité occidentale. Un réseau de missions implantées dans diverses localités de la réserve au cours de la première moitié du xx^e siècle avait la responsabilité de préparer les Aborigènes à une assimilation progressive à travers la sédentarisation, la christianisation, la scolarisation et le développement d'une économie agricole⁷ (Dewar 1992).

Les fondateurs des trois missions méthodistes de la Terre d'Arnhem orientale, Milingimbi (1923), Elcho Island (1942) et Yirrkala, sur la péninsule de Gove (1935), firent preuve d'une certaine tolérance au regard des méthodes coercitives mises en œuvre dans d'autres parties du continent. Certains publièrent des articles dans des revues anthropologiques (Webb 1933a, 1933b, 1936) et d'autres s'engagèrent activement dans la défense des droits fonciers autochtones (Wells 1982). Plusieurs missionnaires développèrent un intérêt particulier pour la culture, la religion et l'art de leurs paroissiens, et encouragèrent dès leur arrivée la mise



6. Le soutien du chef de file de l'anthropologie australienne permit aussi de clore la controverse qui suivit la répartition des acquisitions de Kupka entre l'institut australien et le musée national des Arts Africains et Océaniens, qui avaient cofinancé sa troisième mission. Plusieurs membres éminents de l'institut avait en effet accusé Kupka de ne pas avoir respecté, d'une part, les termes de son contrat en refusant de présenter l'intégralité de sa dernière collecte pour sélection par l'institut avant son départ pour la France et, d'autre part, de ne pas s'être acquitté du permis d'exportation des objets auprès des douanes australiennes [Kaufmann et McMillan 2009 : 153 ; archives personnelles de Kupka, numérisées sur la plateforme Odsas : <http://odsas.pacific-credo.fr>, lettres ID 33504-5 et ID 33526 et suivantes].

7. La Methodist Overseas Missions établit cinq missions en Terre d'Arnhem : Goulburn Island (Warruwi) en 1916, Milingimbi en 1923, Yirrkala en 1935, Croker Island en 1941 et Elcho Island en 1942. Les autres missions relevaient de la Church Missionary Society : Roper River (Ngukurr) en 1908, Groote Island en 1921, Oenpelli (Gunbalanya) en 1925, Numbulwar en 1952 et Umbakumba en 1958. L'Église romaine catholique fonda quatre missions aux frontières de la réserve et l'autorité administrative du Welfare ouvrit une station gouvernementale à Maningrida en 1957 [Ryan 1990].

en place d'une industrie artistique en coopérant avec les collectionneurs et en facilitant l'expédition des œuvres vers les grands musées du monde à travers un réseau de relais commerciaux performant (Chaseling 1957, Wells 1963). S'il s'agissait avant tout de générer des revenus supplémentaires pour la mission, la vente des peintures permettait aussi de prêcher localement la valeur du travail tout en valorisant certains aspects de la culture locale. Cette politique missionnaire relativement éclairée encouragea le maintien de nombreuses pratiques traditionnelles, et engendra un climat dans lequel des « ajustements continuels » entre les formes religieuses chrétiennes et yolngu pouvaient avoir lieu (Morphy 2005).

Historiquement, la première collection conséquente de culture matérielle de Terre d'Arnhem est attribuée à l'anthropologue australien Baldwin Spencer⁸. Nommé protecteur en chef des Aborigènes par le gouvernement et chargé d'enquête sur les conditions de vie dans le Territoire du Nord, Spencer recueillit en 1912 une cinquantaine de peintures sur écorce de la région d'Oenpelli, dans la partie occidentale de la réserve. Fort impressionné par les peintures qui ornaient les abris en écorce des Gaagadju, il passa commande auprès des meilleurs artistes afin qu'ils peignent, en échange de rations de tabac, les sujets de leur choix sur des panneaux d'écorce de tailles différentes (Spencer 1928). Avec sa « commande inspirée » (Ryan 1990 : 14), le premier mécène de l'art aborigène inaugurerait une méthode de collecte – avec rétribution des peintres – qui fut poursuivie par ses successeurs sur le terrain. Parmi eux, les anthropologues australiens Donald Thomson (4 500 objets dont une soixantaine de peintures), Ronald et Catherine Berndt (1 697 objets dont 985 peintures sur écorce et dessins au crayon) et Charles Mountford, qui dirigea une importante expédition scientifique du *National Geographic* en 1948-1949 (environ cinq cents peintures).

À partir des années 1950, sous l'influence de Kupka et de quelques autres précurseurs comme les collectionneurs Stuart Scougall et Tony Tuckson (1964) de l'Art Gallery of New South Wales ou bien le couple d'anthropologues Ronald et Catherine Berndt, qui en 1949 furent les premiers à organiser une exposition d'art aborigène et à consacrer un livre à l'art de la Terre d'Arnhem (Berndt et Elkin 1950), les peintures aborigènes allaient progressivement entrer dans les musées d'art australiens⁹ (Ryan 1990). En Europe, l'exposition de la collection bâloise de Kupka, *Kunst der Uraustralier*, en 1958, eut un certain retentissement dans les milieux intellectuels et artistiques suisses ; ce succès joua un rôle déterminant dans la réception des peintures sur écorce, qui passèrent du statut d'objets d'intérêt ethnographique à celui d'œuvres dotées d'une valeur artistique (Kaufmann et McMillan 2009 : 137). Ce fut d'ailleurs en tant qu'art contemporain que les écorces acquises par Kupka en 1963, lors de sa troisième mission en Terre d'Arnhem, intégrèrent les collections du tout jeune musée national des Arts africains et océaniens, « révolutionnant la perception » de l'art aborigène en France (Myers 1998). Avec cette première reconnaissance institutionnelle et l'intérêt croissant pour les formes d'art aborigènes considérées comme authentiques, non touchées par des influences extérieures, la peinture sur écorce entra dans un âge d'or, phénomène qui se traduisit localement par l'intensification de la production pour le marché et une formidable créativité artistique (De Largy Healy, à paraître).

Bien conscients de l'intérêt suscité par leurs peintures, les dirigeants cérémoniels entreprirent d'utiliser ce support visuel pour s'adresser aux pouvoirs coloniaux en présence. Des formes originales de syncrétisme émergèrent dans les missions, culminant sur l'île d'Elcho en 1957 avec l'installation devant l'église missionnaire d'un ensemble de poteaux rituels secrets (*rangga*) réservés jusqu'alors à



8. Il existe une petite série de peintures sur écorce plus anciennes, aujourd'hui dispersées entre plusieurs collections, en provenance de Port Essington, dans la péninsule de Cobourg, réunies dans les années 1870 par Paul Foelsche (1831-1914), policier, photographe et ethnographe d'origine allemande (Jaçon 2004). Voir aussi De Largy Healy et Coiffier (2009).

9. Outre ces précurseurs australiens, plusieurs collections majeures – dont celle d'Edward Ruhe, aujourd'hui à l'université de Virginie – furent rassemblées durant la même période aux États-Unis ; voir Peterson, Allen et Hamby (dir.) 2008 pour une analyse détaillée de l'histoire internationale de la collecte de culture matérielle australienne.

la vue des initiés. Le « mémorial » (Berndt 1962) constituait une réponse au choc causé par la projection dans la mission d'un film ethnographique tourné en 1948, durant l'expédition scientifique de Mountford, montrant des images d'objets secrets *rangga*. L'initiative, assimilée à un « mouvement d'ajustement » (*ibid.*), visait à affirmer aux yeux de l'Église et de l'État australien la pérennité de la Loi ancestrale (Rom) et son adaptabilité au contexte politique, économique et social changeant. Avec cette installation, les instituteurs yolngu cherchaient aussi à rétablir leur autorité sur la circulation de ce qu'ils considéraient être « leurs biens les plus précieux » (De Largy Healy 2008 : 54-68). Une initiative similaire, qui eut un retentissement plus important à l'échelle nationale, suivit quelques années plus tard. En 1963, pour protester contre l'excision d'une parcelle de 300 km² de la réserve au profit d'une compagnie minière, les dirigeants de plusieurs clans de la mission de Yirrkala envoyèrent au Parlement fédéral australien une pétition sur écorce dont le texte dactylographié était encadré des motifs sacrés relatifs au territoire menacé. Ces motifs furent présentés comme des titres fonciers autochtones pour la péninsule de Gove (Morphy 1983). La réception de la *Pétition sur écorce de Yirrkala* donna lieu à la première instance de reconnaissance de la loi aborigène par le Commonwealth australien. Une commission d'enquête parlementaire fut nommée et, au terme de longues batailles juridiques menées par les Aborigènes devant les tribunaux, le processus aboutit à la reconnaissance statutaire des droits fonciers autochtones dans le Territoire du Nord avec la ratification de l'Aboriginal Land Rights (NT) Act (1976).



Fig. 2 *Our Lady of the Aborigines*, « La madone aborigène », peinture réalisée par Karel Kupka en 1957, cathédrale Sainte-Marie, Darwin
© droits réservés.

Les « tableaux d'écorce » aborigènes selon Kupka : un art authentique mais menacé

Bien que ces opérations spectaculaires aient réussi à attirer l'attention des autorités politiques et religieuses de l'époque, et qu'elles aient inauguré un modèle de transactions interculturelles qui se poursuit toujours aujourd'hui (Langton et David 2007), les nouveaux contextes d'usage de l'imagerie sacrée yolngu ne semblent pas avoir intéressé Kupka, qui ne mentionne rien à ce sujet dans ses écrits¹⁰. Focalisant son attention sur les peintres et sur leurs motivations, sa recherche initiale sur « l'impulsion génératrice » de l'art aborigène laisse place, après son deuxième voyage en 1960, à une tentative de déchiffrement de la peinture qu'il compare à une forme primitive d'écriture. « La ligne et la couleur des peintres aborigènes, explique-t-il, aident le verbe à maintenir l'héritage spirituel des ancêtres. » (1972 : 59) La peinture sert avant tout à la communication, conclura-t-il d'ailleurs au terme de sa vie (Souef 1993).

10. Une entrée du journal du révérend Wells (1982 : 134), alors superintendant de la mission de Yirrkala, mentionne la visite de Kupka en août 1963, soit quelques jours après l'envoi de la *Pétition sur écorce* à Canberra. Kupka était aussi vraisemblablement au courant de l'existence du mémorial d'Elcho Island puisqu'il cite des statistiques démographiques issues de la monographie de Berndt (1962), qui analyse le « mouvement d'ajustement » en détail (Kupka 1972 : 11).

Il semblerait qu'avant l'arrivée des premiers collectionneurs dans le nord-est de la Terre d'Arnhem, les écorces peintes aient surtout été réalisées à l'occasion de certaines phases initiatiques, comme supports à la révélation des motifs sacrés (*likan miny'tji*) du groupe (Morphy 2007). Les premiers « tableaux sur écorce » yolngu s'inspirent clairement de la peinture corporelle, tant par leur composition que par leur taille, qui ne dépassait guère celle d'un torse humain (fig. 3). Kupka déplore d'ailleurs l'agrandissement des panneaux peints qu'il observe dans la mission de Yirrkala, évolution qu'il considère comme « dangereuse » pour l'intégrité des peintures et qui témoigne selon lui de l'influence néfaste de certains collectionneurs précédents (1972 : 102). Les motifs (*miny'tji*) dessinés sur l'écorce et sur la peau – deux surfaces épidermiques qui portent d'ailleurs le même nom (*barrwarn*) – recouvrent aussi les objets secrets *rangga*, eux-mêmes conçus comme les « os » (*ngarraka*) des êtres totémiques *wangarr* ou les « os » des clans. Les motifs les plus sacrés sont appelés *likan miny'tji*, le mot *likan* signifiant « coude », « branche », « baie maritime » ou « croissant de lune », soit la propriété de tout ce qui s'articule (Keen 1994). Ils sont dits manifester le pouvoir spirituel (*marr*) des ancêtres (Thomson 1975). Peints sur le corps, les écorces et les objets rituels secrets, ils figurent l'articulation (*likan*) qui existe entre « l'extérieur » (*warrangul*) et « l'intérieur » (*djinawa*) de la réalité, la relation substantielle entre des clans, des êtres totémiques et des sites géographiques. Seuls les peintres confirmés détenaient l'autorité rituelle requise pour « faire sortir » dans le domaine public (*garma*), ouvert et extérieur (*warrangul*), des images précédemment réservées au domaine secret (*ngarra*), fermé et intérieur (*djinawa*) [De Largy Healy 2010].

La peinture relevait avant tout d'une responsabilité rituelle, ce que montre bien la traduction du terme « artiste » en yolngu-matha pour désigner toute « personne ayant un travail de peinture » (*miny'tji-djämamirri yolngu*) [Morphy 1992 : 24]. Tout au long de leur apprentissage, chaque peintre apprenait à reproduire d'un trait sûr, selon un modèle transmis par les ancêtres, certaines caractéristiques formelles des sujets représentés. Le statut de maître-peintre s'acquerrait au terme d'une formation rigoureuse et graduelle encadrée par les dirigeants du groupe. « Pour obtenir la permission d'exécuter les motifs claniques importants, un peintre doit d'abord les connaître, les comprendre, et faire ensuite montre d'un degré de perfection technique considérable. » (Kupka 1972 : 106) Précisant davantage sa démarche scientifique, Kupka indique : « En nous présentant sa vision particulière des choses, le peintre dévoile sa formation intellectuelle, sa capacité de percevoir, son éducation et les conditions de son existence. Voilà où devrait se placer l'intérêt pour un ethnologue. » (*Ibid.* : 53)

Kupka compare les écorces à des « carnets de croquis » sur lesquels les peintres pouvaient s'entraîner avant l'exécution des peintures rituelles les plus délicates sur le corps des initiés et des cadavres, et sur les objets rituels du clan. Afin d'étayer sa comparaison, Kupka cite le cas du jeune peintre Badaltja, du clan Wangurri, qui réalisa au stylo plusieurs études d'objets *madayin* sur des feuilles de papier afin que ses aînés puissent sélectionner un modèle pour une cérémonie qui devait se dérouler en son absence (*ibid.* : 73, fig. 26). Une photographie montre l'artiste en train de présenter l'objet achevé pour validation par les dirigeants rituels de sa moitié (*ibid.* : 73, fig. 27).

Soulignant la fonction didactique des écorces peintes, Kupka relate aussi comment Dhawarangulil, le principal dirigeant rituel du clan Gupapuyngu de la moitié Yirritja, peignit une écorce du motif en forme de losanges de son groupe,



Fig. 3 Winyila Ganambarr, du clan Dätiwuy, peint pour initiation *dhapi*, île d'Elcho, 2004. Photo de l'auteur.

associé au miel sauvage (fig. 4; MNAAO 64-9-24), pour montrer aux *managers* rituels de l'autre moitié quelle variante de ce motif ils devaient employer pour peindre le torse d'un défunt de son clan (*ibid.* : 80). Cet exemple permet d'illustrer la façon dont les patrimoitiés yolngu, Dhuwa et Yirritja, coopèrent l'une avec l'autre en contexte cérémoniel. En tant que propriétaire de ces motifs, qui proviennent de sa terre et des ancêtres de son clan, Dhawaranguil détient la prérogative de diriger leur exécution par des hommes de l'autre moitié qui, en vertu de leur position de neveux utérins, ont la responsabilité de les reproduire pour le compte de son clan. Les droits sur les peintures sont ainsi distribués entre groupes de propriétaires et groupes de travailleurs ou *managers*, soit entre des clans qui sont dans la relation mère-enfant (*yothu yindi*, M(B)/(Z)Ch).

[Le peintre] est plus qu'un simple exécutant. Tout en se conformant aux normes traditionnelles ; il cherche pour ses thèmes des variantes nouvelles ; il veut améliorer son travail, se perfectionner – il devient donc créateur. (*Ibid.* : 107)

Les conclusions de Kupka sur le processus continu de changement à l'œuvre dans la création artistique aborigène apportèrent une contribution importante aux débats de ses contemporains sur l'art dit primitif. Le constat tout à fait novateur pour l'époque sur la créativité individuelle aborigène, sur le fait que le peintre « exprime librement ses conceptions personnelles, y compris son plaisir de peindre, sans se limiter à la peinture rituelle » (1962 : 62), allait à l'encontre du présupposé dominant qui faisait de l'« artiste primitif » un simple imitateur de prototypes graphiques inchangeables et inchangés depuis des millénaires. « Avec ce type d'obser-

PAGE CI-CONTRE

Fig. 4 Motif du miel du clan Gupapuyngu, «modèle» peint par Dhawarangulil, Milingimbi (1963) © musée du quai Branly.

vations, Kupka pouvait aussi compromettre toute forme de spéculation anthropologique sur la pré-figuration éternellement valide des formes d'expression et des valeurs culturelles en lui retirant son fondement empirique. » (Kaufmann 2005 : 225)

À travers ses publications et ses expositions – à Sydney (1956), Bâle (1958), Genève (1962), Paris et Rome (1964), et Prague (1969) –, Kupka s'attacha à promouvoir la reconnaissance de la peinture aborigène comme un art à part entière, dont la place était dans les galeries et non seulement dans les musées ethnographiques (Kupka 1957). Sa position à l'égard du dynamisme artistique aborigène est cependant paradoxale. Tout en reconnaissant que « chaque peintre est un chercheur que toujours tente la nouveauté » (Kupka 1962 : 97), il déplore les effets de la transition sociale en cours dans les missions sur l'évolution de la pratique artistique. Il relève dans l'art une série de « signes de déclin », parmi lesquels figurent notamment l'utilisation de supports autres que l'écorce, l'agrandissement de la taille des œuvres, la reproduction de thèmes qui n'appartiennent pas aux artistes, le mélange de sujets des deux moitiés et l'inévitable appât du gain qui fait baisser la qualité plastique des peintures.

Dans le souci d'étudier les formes d'art qu'il considère comme les plus « authentiques », c'est-à-dire les mieux préservées de l'influence extérieure, Kupka se base à Milingimbi, mission où, selon lui, les peintres étaient moins affectés qu'ailleurs par la demande d'autres collectionneurs et du marché naissant (Kupka np 1964 : 10¹¹). Paradoxalement, la position puriste de celui qui est parfois considéré comme « le premier conseiller artistique » des communautés (Kaufmann et McMillan 2009 : 150) ne prend pas en compte l'impact de ses propres acquisitions sur l'économie locale et sur l'évolution des pratiques figuratives yolngu. La taille de la collection laisse cependant présager l'influence des commandes de Kupka sur cette production et sur l'émergence du « métier » de peintre en Terre d'Arnhem : au terme de ses trois missions, il recueillit en effet un total de 398 objets pour Bâle, 310 objets pour Paris et environ 255 objets pour Canberra. En 1984, il vendit 137 objets de sa collection personnelle à la National Gallery of Australia à Canberra¹².

Patrimoine et collections : la genèse de la collection de Milingimbi

Les travaux de terrain de Kupka à Milingimbi débutèrent à la saison sèche de 1956, trente-cinq ans après la fondation de la mission méthodiste en territoire walamangu, un clan Yirritja de langue yan-nhangu¹³. Dans les années 1930, les conflits violents causés par les incursions de plus en plus nombreuses d'étrangers sur leurs territoires (pêcheurs, chasseurs de crocodiles, éleveurs, policiers) avaient poussé de nombreux clans yolngu du centre et de l'est de la région à rejoindre le nouveau centre de peuplement insulaire. Les biens de consommation distribués par les missionnaires sous forme de rations de tabac, de farine, de thé et de sucre contribuèrent aussi à stabiliser les populations flottantes. Avec l'implantation de deux bases militaires dans la région, placée sous la menace japonaise durant la Seconde Guerre mondiale, les transactions avec l'extérieur s'intensifièrent et le mouvement de centralisation vers les missions s'accéléra. Au début des années 1960, la majorité des Aborigènes était sédentarisée et les enfants scolarisés dans l'établissement missionnaire. Les familles installées autour de la mission s'absentaient fréquemment pour camper sur leurs terres, sur le continent, et participer aux cérémonies d'initiation, de funérailles, d'échange ou de résolution des conflits organisées dans toute la région. Après

11. Document numérisé sur la plateforme Odsas (<http://odsas.pacific-credo.fr/archives/personnelles-de-Kupka>, ID 33567).

12. En 1966, Kupka vendit plusieurs pièces de sa collection personnelle au musée d'Ethnographie de Genève. Une petite série a été acquise récemment par le musée Hébreu-de-Saint-Clément de la ville de Rochefort. D'autres écorces collectées par Kupka apparaissent régulièrement dans les maisons de vente et les galeries privées.

13. Le yan-nhangu est l'une des langues du groupe linguistique yolngu-matha.



la guerre, les peintres longtemps rétribués en mesures de tabac demandèrent à être payés en argent (Williams 1976). À Milingimbi, jusque dans les années 1960, les objets étaient achetés auprès du superintendant qui ouvrait un crédit sur le compte de l'artiste au magasin de la mission (Kupka 1964).

À partir des années 1960, les revenus générés par la commercialisation de l'art permirent aux artistes de se libérer en partie de certaines tâches manuelles effectuées pour la mission et de consacrer plus de temps aux activités cérémonielles, même si, notait Kupka à l'époque (1972 : 21), il n'y avait encore aucun peintre à plein temps. Les « vieux-hommes » qui étaient ses informateurs se souvenaient tous d'une jeunesse passée dans le bush, à se déplacer de campement en campement, au gré du cycle saisonnier, pour remplir leurs obligations sociales et rituelles. Les peintres qui travaillèrent avec Kupka comptent parmi les dirigeants les plus importants de l'ère missionnaire, tant pour l'autorité rituelle qui leur était reconnue et les différentes fonctions qu'ils exercèrent au sein de la mission que pour les mesures politiques qu'ils prirent pour assurer le maintien des valeurs et des traditions yolngu.

Karel Kupka, il travaillait sur l'art avec les anciens Dhuwa et Yirritja. Ils s'entraidaient ainsi. Les anciens lui racontaient les histoires des peintures, d'où elles viennent, à qui le *dreaming* appartient, de quelle sorte de *madayin* [objet sacré] il s'agit. Kupka ne savait rien alors ils lui ont expliqué afin qu'il puisse comprendre la signification des *dreamings*. Ils l'aidaient, racontaient des histoires, à qui elles appartiennent. C'est Dawidi qui lui a donné un nom. Je l'appelais *maralkur* (MMBS) et lui devait m'appeler *gurrung* (FZDC).

Colin Yirrilil, fils aîné du peintre Manuwa, clan Djambarr-puyngu (Dhuwa), Milingimbi, juillet 2009 (fig. 5).

Travaillant exclusivement avec les maîtres-peintres les plus respectés au sein des différents clans, Kupka s'attacha à rassembler des collections qui reflétaient les principaux styles de peinture des communautés d'artistes visitées. Cette volonté de faire œuvre à travers la constitution de collections « représentatives » (Peltier 2001 : 36) donna aussi lieu à un projet de documentation ambitieux qui prit la forme d'une archive de plusieurs centaines de fiches individuelles d'objets ; chacune identifie l'artiste par son nom et son clan, et comprend quelques lignes sur les sujets totémiques représentés. Des renvois entre les fiches permettaient notamment de comparer les œuvres d'un même peintre ou de constater les variations individuelles sur un même thème mythique. Persuadé qu'il était impossible d'épuiser le contenu d'une œuvre, Kupka augmenta continuellement son fichier documentaire de nouvelles informations et de corrections apportées par les artistes, inaugurant par là une méthodologie de collecte évolutive et novatrice, dans l'esprit des systèmes d'archivage numérique d'aujourd'hui¹⁴.

Malgré l'effervescence créative dont témoigne l'ampleur de ses collectes et dont il se fait le chantre dans ses écrits, Kupka se montre assez fataliste quant à la survie du mouvement artistique aborigène. Avec les bouleversements majeurs du mode de vie des artistes et la disparition concomitante de ce que Kupka considère comme « la raison d'être profonde » des œuvres, les arts aborigènes, et l'ensemble de leur culture d'ailleurs, lui semblaient, comme à nombre de ses contemporains, inévitablement condamnés (1962 : 179). Il interprète l'activité créatrice des peintres comme la « manifestation de l'autodéfense volontaire d'une culture qui se sent condamnée » (*ibid.* : 103). Le processus de patrimonialisation de l'art rituel amorcé par les peintres constitue à ses yeux une preuve du succès de la politique d'assimilation mise en place par le gouvernement australien.

• • •

14. M. et M^{me} Souef, proches de Kupka et légataires après son décès en 1993 de ses archives personnelles, ont récemment confié l'intégralité du fonds au Credo à Marseille afin qu'il soit intégré dans le projet *Online Digital Sources and Annotation System for the social sciences* [Odsas, <http://www.odsas.fr/>]. Ce système, qui permet aux utilisateurs d'entrer des informations directement dans la base de données, présente certaines similarités avec l'idée du « centre documentaire » de Kupka.



Fig. 5 Colin Yirrtilil (clan Djambarrpuyngu) examinant des peintures de son père collectées par Kupka en 1963 et son épouse Nelly Milindirri (clan Gupapuyngu), Milingimbi, 2009. Photo de l'auteur.

Kupka fonde en partie cette interprétation sur le déroulement à Milingimbi en 1960, lors de son deuxième terrain dans la mission, d'une cérémonie funéraire appelée *djalumbu* et sur les circonstances d'acquisition du contenant mortuaire au centre de la performance (1962, 1972). Organisée plusieurs mois après la première phase des obsèques des personnalités importantes, la cérémonie se centrait sur l'élaboration et l'érection d'une urne funéraire de bois (*djalumbu*) de plus de trois mètres – un tronc d'arbre évidé par les termites – dans laquelle étaient disposés les os du défunt (fig. 6). Cet ultime rituel venait parachever le processus de transformation par lequel l'esprit du mort, matérialisé par ses os, réincorporait le corps ancestral dont la peau (*barrwarn*), comme celle du cadavre, était peinte des motifs sacrés du clan (*likan miny'tji*) [Morphy 1991 : 108-109 ; De Largy Healy 2007a].

La cérémonie en question avait pour particularité d'être la deuxième réitération du *djalumbu* original organisé pour Milmarimiri, le principal dirigeant rituel et politique de la moitié Yirritja du clan Gupapuyngu¹⁵. À sa mort, vingt ans plus tôt, le vieil homme avait formulé auprès de ses descendants la requête originale de préserver ses os le plus longtemps possible. Dirigée par ses fils, les peintres Djäwa, Dhawarangulil et Lipundja, la cérémonie de 1960 était censée être la dernière de la série car il ne restait alors que quelques fragments osseux du défunt¹⁶. Voyant dans ce contexte l'occasion de réaliser une transaction exceptionnelle, Kupka proposa à Djäwa, le « chef des Gupapuyngu », d'acquérir



15. Milmarimiri est plus connu sous le nom de Ngarritj Ngarritj ; Kupka explique son usage du premier terme par respect pour la tradition yolngu qui consiste à taire le nom des morts [1972 : 110]. Cette sensibilité aux pratiques locales, notamment le tabou sur le nom des défunts, est répandue aujourd'hui dans les publications scientifiques comme dans les média australiens.

16. Kupka [1972] rapporte cependant l'exécution par les mêmes acteurs d'une quatrième cérémonie identique en 1963 pour la caméra de Cecil Holmes, un réalisateur envoyé par l'Institut australien des études aborigènes (AIAS). Le documentaire ethnographique *Djalumbu* (Holmes 1964) est considéré par les descendants des trois frères, les petits-fils (*marratja* ou SS) de Milmarimiri, comme une autre forme de mémorialisation de leur ancêtre [De Largy Healy 2007b].



Fig. 6 *Dupun*, urne funéraire dhuwa du clan Liyagalawumirr peinte des motifs du mythe des sœurs Wawilag, Dawidi (1959-1960) © musée du quai Branly.

le contenant funéraire afin de le préserver pour toujours, avec son contenu, dans les réserves d'une institution culturelle australienne. Il rapporte comment au terme de la cérémonie, devant l'assemblée des participants, Djäwa, entouré de ses deux frères et du peintre Dawidi, le principal *manager* rituel dhuwa, annonça la décision de confier l'urne *djalumbu* à Kupka pour en faire don au futur musée de Darwin¹⁷. Dans un discours solennel, Djäwa justifia cette initiative inédite en expliquant qu'en réponse à l'érosion de la culture traditionnelle, la pérennisation des objets dans un musée constituerait pour les futures générations un moyen de poursuivre leur apprentissage (Kupka np, septembre 1960¹⁸).

Alors que Kupka ne tient pas compte des tactiques conçues par les maîtres-peintres pour faire valoir leur système de savoir et leurs droits fonciers, son interprétation des motivations aborigènes reflète un parti pris assez typique de son époque, qui pose les Aborigènes comme des victimes inéluctables du progrès dont la survie passe par « l'acceptation volontaire » de l'assimilation. En revanche, pour les descendants des artistes concernés, qui commentent avec intérêt les actions de leurs aïeux, l'intention principale qui sous-tendait ce type de transaction interculturelle relevait d'une démarche pragmatique à long terme. Représentant la première génération à avoir grandi dans la mission, éloignés des terres traditionnelles de leur clan, les enfants des années 1950 et 1960 se souviennent des longues heures passées à observer leurs pères peindre pour les collectionneurs étrangers. Dans le contexte missionnaire de l'époque, la peinture sur

17. En attendant l'ouverture d'un musée dans la capitale du Territoire du Nord, l'urne funéraire fut mise en dépôt dans les réserves du Brisbane University Museum. Le crâne de Milmarimiri, confié à sa mort au superintendant de la mission, le révérend Ellemor, fut restitué à ses descendants par le fils de ce dernier il y a quelques années ; il est conservé chez l'aîné de ses *marratja* (SS) avec certains des objets rituels secrets du clan.

18. Document numérisé sur la plateforme Odsas (<http://odsas.pacific-credo.fr>, archives personnelles de Kupka, rapport ID 22 324-32 et Press Telegram ID 22 333-35).



Fig. 7 Les sœurs Wawilag à Mirarrmina, écorce peinte par Dhawarangulil (clan Gupapuyngu), Milingimbi (1963) © musée du quai Branly.



Fig. 8 L'atelier des artistes : Karel Kupka avec, de g. à d., les maîtres-peintres Dhawarangulil, Lipundja, Djäwa et Dawidi. La photographie fut sans doute prise par le missionnaire Alan Fiddock en 1960 © musée du quai Branly.

écorce permit l'émergence d'un nouveau cadre pour la transmission du savoir, cadre qui restait soumis aux prescriptions sociales en vigueur dans le domaine rituel, notamment par rapport à la distribution des droits sur les images peintes, la question de « qui a le droit de peindre quoi » demeurant au centre de la pratique artistique.

Comme le montrent plusieurs photographies de Kupka, les maîtres-peintres de différents clans alliés, en position de propriétaires et de *managers*, se regroupaient dans des « ateliers » de fortune pour peindre ensemble, selon les règles de l'organisation sociale qui régissaient la pratique rituelle (fig. 8). La commercialisation des œuvres était plus qu'une simple tentative de sauvegarde du patrimoine culturel dans des réserves lointaines et déconnectées des communautés sources. Outre des bénéfices économiques directs, elle contribua à la reproduc-

tion de l'organisation sociale du système artistique yolngu. D'après les témoignages des descendants des artistes représentés dans les collections de l'époque, il s'agissait notamment, par l'intermédiaire des relations instaurées avec des collectionneurs individuels, d'ouvrir les objets à la circulation pour qu'ils puissent un jour revenir sous de nouvelles formes, comme cela est de plus en plus le cas aujourd'hui, à travers les nombreux projets de rapatriement numérique des données menés en collaboration avec les institutions culturelles australiennes (De Largy Healy 2009).

Si Kupka souligne dans ses textes la « connivence d'artistes » qui lui permit de se lier rapidement avec les maîtres-peintres de Milingimbi, il reste assez discret sur les conséquences sur sa recherche de son adoption en 1960 par Djulwarak, un dirigeant rituel du clan Liyagalawumirr plus connu localement sous le nom de Dawidi¹⁹ (1921-1970). Ce clan « particulièrement puissant parmi les groupes dua [dhuwa] de la région de Milingimbi » détient les droits sur un épisode clé du mythe des sœurs Wawilag, deux femmes ancestrales qui instituèrent les principaux rites de cette moitié (Berndt 1951). Le cycle des deux créatrices traverse toute la région et s'achève à Mirarrmina, en terre liyagalawumirr, lieu sur lequel elles furent englouties, avec l'enfant né d'un inceste avec leurs frères, par Wititj le Python Olive (fig. 7). L'intimité de Kupka avec son « frère » (*wāwa*) Dawidi, « prédestiné à devenir le chef suprême de son clan sous condition de s'en montrer digne » (1972 : 109), donne au collectionneur une perspective tout à fait unique sur le parcours artistique du peintre et son accession progressive au pouvoir.

Kupka illustre ce cheminement à travers la collecte d'une série chronologique de trois peintures qui représentent l'épisode mythique de Mirarrmina. L'écorce la plus ancienne (Museum der Kulturen, Va 905), datée de sa première mission de 1956, est l'œuvre de Yilkarri (1891-1956), la plus haute autorité du clan liyagalawumirr et père classificatoire (FB) de Dawidi, qui n'était quant à lui pas suffisamment qualifié à l'époque pour interpréter cette histoire. La deuxième écorce (MBK, Va 902), datée de sa mission de 1960, est le résultat d'une collaboration entre Dawidi et son beau-frère (*dhuway*, MBS ou ZH), le puissant Dhawarangulil, principal *manager* rituel yirritja de ce mythe. La dernière écorce (1972 : 93, fig. 45) lui fut envoyée comme cadeau de Noël en 1963 par Dawidi, le peintre possédant alors l'autorité et la confiance nécessaires pour peindre cette histoire seul²⁰. Dans la lettre accompagnant le colis, Dawidi écrit : « I think when you going to get [it] you'll be very happy with it. Because that bark painting was very very good²¹. » La confiance en soi exprimée par l'artiste dans ces quelques lignes est caractéristique des maîtres-peintres aborigènes de la Terre d'Arnhem et d'ailleurs en Australie²². La série de peintures montre comment Dawidi acquit au terme de son apprentissage les pleins droits de représenter cette histoire des sœurs Wawilag, qui compte parmi les mythes les plus importants de toute la région (Caruana et Lendon [éd.] 1997). Sa fille aînée, Daisy Maynbunharrawuy, est créditée comme étant la première femme de Milingimbi à avoir peint sur des écorces les histoires héritées de son père (Mundine [éd.] 1996 : 69) ; c'est aujourd'hui sa sœur, Melinda Getjen, qui détient les droits de peindre l'épisode de Mirarrmina, dans un style remarquablement similaire à celui de leur père (fig. 9).

Comme Kupka l'avait si bien compris, seule la connaissance des biographies d'artistes et de leur statut social peut mettre en lumière de façon empirique la dynamique interne de la création artistique des Yolngu, et les enjeux politiques et rituels qui lui sont associés.

• • •

19. Dawidi, « chef des Liagalawumirr », et le Vieil-Homme Djāwa, « chef des Gupabuingu », « qui ont partagé avec moi le fruit de leurs connaissances tout en m'encourageant de leur amitié », sont nommés dans les remerciements d'*Un art à l'état brut* (1962 : 18).

20. Cette peinture, qui appartenait à la collection personnelle de Kupka, n'a pas pu être localisée à ce jour.

21. Document numérisé sur la plateforme Odsas (<http://odsas.pacific-credo.fr/>, archives personnelles de Kupka, ID 22338).

22. Les peintres yolngu d'aujourd'hui estiment d'ailleurs que leurs peintures sont tout aussi réussies que celles de leurs prédécesseurs, voire plus encore car leur trait est plus fin et précis. Kaufmann et Volkenandt [éd.] [2009 : 11-12] écrivent au sujet du peintre kuninjku John Mawurndjul, un artiste de renommée internationale auquel une rétrospective fut consacrée en 2005 au musée Jean-Tinguely de Bâle : « Mawurndjul se considère, lui et ses peintures sur écorce, pleinement dans la lignée de la tradition ancienne d'art rupestre, une tradition qui, nous le savons, remonte dans l'histoire de l'humanité à entre – 9 000 et – 60 000 ans. Ce savoir lui confère un haut niveau de confiance en soi, une qualité qui est absente du modernisme européen qui a coupé ses racines à la tradition historique. »



Conclusion

En février 1969, peu après être entré au CNRS comme chargé de mission au musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO), Kupka achevait une thèse en anthropologie sous la direction de Jean Guiart. Moins concernée par la théorie des origines humaines de l'art – question qui avait motivé le début de ses recherches –, sa thèse intitulée « Anonymat de l'artiste primitif ? » était consacrée aux maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem et à l'influence des biographies individuelles sur la pratique et la créativité artistique. La soutenance, présidée par le professeur André Leroi-Gourhan, se déroula dans la salle du MNAAO où étaient exposées de façon permanente les écorces de sa collection, l'événement marquant symboliquement en France l'établissement de « liens nouveaux » entre l'enseignement supérieur et les musées (anonyme 1970 :85).

À bien des titres, Kupka apparaît comme un précurseur, s'étant fait le témoin et le promoteur passionné d'un mouvement artistique « authentique » en pleine gestation. À travers ses collectes, ses expositions et ses écrits, en Europe comme en Australie, il contribua à problématiser la vision primitiviste de l'art aborigène, en montrant notamment l'importance de la créativité individuelle et la contemporanéité des œuvres, et à poursuivre un rapprochement entre les disciplines de l'histoire de l'art et de l'anthropologie.

Mais, alors que Kupka voyait dans la patrimonialisation des peintures un signe d'acceptation de l'assimilation de la part des dirigeants aborigènes des années 1960, le succès des artistes yolngu contemporains comme Gulumbu Yunupingu, choisie pour représenter son peuple à l'occasion de la commande publique d'art aborigène du musée du quai Branly, et la vitalité de l'activité rituelle dans les communautés semblent prouver le contraire. Au regard de la dynamique toujours réinventée de l'art de la Terre d'Arnhem, la vision pessimiste de Kupka sur l'avenir de la création aborigène n'avait donc pas lieu d'être.

En juillet 2009, un demi-siècle après les missions de collecte de Kupka en Terre d'Arnhem, je suis retournée à Milingimbi pour montrer les photographies des écorces aux descendants des peintres représentés dans les collections françaises et suisses, et pour en déposer des copies numériques au centre artistique de la municipalité. En feuilletant le catalogue des œuvres que j'avais compilées pour le terrain, fils, filles et neveux utérins établissaient en premier, et systématiquement, la relation du peintre aux sujets dépeints, précisant s'il s'agissait d'une peinture appartenant à son propre clan, à celui de sa mère ou, dans certains cas, à celui de sa grand-mère maternelle. Alors que je pensais obtenir des informations complémentaires sur le contenu des œuvres, l'intérêt principal des personnes interrogées s'est plutôt tourné vers l'identification des ayants droit contemporains, c'est-à-dire des individus qui ont hérité des prérogatives de « parler pour » et de peindre les motifs ou l'épisode mythique en question, dans le contexte rituel comme dans celui du marché de l'art. L'identification des ayants droit actuels, leurs témoignages ainsi que la production artistique contemporaine permettent de projeter un éclairage nouveau sur ces matériaux et de montrer en quoi la reproduction et la circulation des images ancestrales sont au cœur d'enjeux politiques et rituels toujours d'actualité.

jdlho6@wanadoo.fr

Chercheur affilié au Laboratoire d'anthropologie sociale

PAGE CI-CONTRE

Fig. 9 Les sœurs Wawilag à Mirarrmina par Melinda Getjen (2009) © coll. privée de l'auteur.

Bibliographie

ANONYME

1970 « Une thèse de Karel Kupka concernant les peintures sur écorces des aborigènes australiens », *Journal de la Société des océanistes* 26 : 85-86.

BERNDT, Ronald M.

1951 *Kunapiipi*. Melbourne, Cheshire.

1962 *An Adjustment Movement in Arnhem Land*. Paris, Cahiers de l'Homme.

BERNDT, Ronald M. et ELKIN, Adolphus Peter

1950 *Art in Arnhem Land*. Chicago, University of Chicago Press.

CARUANA, Wally et LONDON, Nigel (éd.)

1997 *The Painters of the Wawilag Sisters Story 1937-1997*. Canberra, National Gallery of Australia.

CHASELING, Wilbur S.

1957 *Yulengor, Nomads of Arnhem Land*. Londres, Epworth Press.

DE LARGY HEALY, Jessica

2007a « Corps des hommes, présence des ancêtres : la peinture corporelle aborigène dans le nord de l'Australie », *Corps* 3 : 49-55.

2007b « La généalogie du dialogue : histoires de terrains en Terre d'Arnhem australienne », in Barbara Glowczewski et Rosita Henry (éd.), *Le Défi indigène : entre spectacle et politique*. Paris, Aux Lieux d'Être Éditions : 67-88.

2008 « The Spirit of Emancipation and the Struggle with Modernity: Land, Art, Ritual and a Digital Knowledge Documentation Project in a Yolngu Community, Galiwin'ku, Northern Territory of Australia », thèse doctorale/PhD, EHESS et The University of Melbourne.

2009 « "My Art Talks About Link": The Peregrinations of Yolngu Art in the Globalised World », in Jaynie Anderson (éd.), *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*. Melbourne, Miegunyah Press : 817-822.

2010 « L'art de la connexion : traditions figuratives et perception des images en Terre d'Arnhem australienne », in Philippe Descola (dir.), *La Fabrique des images*, Paris, musée du quai Branly-Somogy : 146-161.

À paraître « Peintres aborigènes et collectionneurs européens », in Roberta Colombo-Dougoud (éd.), *Traces de rêves. Peintures sur écorce des aborigènes d'Australie*. Genève, Infolio éditions-musée d'Ethnographie de Genève, 2010.

DE LARGY HEALY, Jessica et COIFFIER, Christian

2009 « Peinture australienne de la Terre d'Arnhem », *Lettre de la Société des amis du musée de l'Homme* 63, septembre : 1.

DE LARGY HEALY, Jessica et GLOWCZEWSKI, Barbara

2005, *Pistes de rêves. Voyage en terres aborigènes*. Paris, éditions du Chêne.

DEWAR, Mickey

1992 *The "Black War" in Arnhem Land. Missionaries and the Yolngu 1908-1940*. Darwin, The Australian National University North Australia Research Unit.

GLOWCZEWSKI, Barbara

1991 *Du rêve à la loi chez les Aborigènes. Mythes, rites et organisation sociale en Australie*. Paris, PUF.

HOLMES, Cecil (dir.)

1964 *Djalambu*. Canberra, AIAS film.

KAUFMANN, Christian

2005 « Aboriginal Art from Arnhem Land: why in Basel? », in Kaufmann (éd.) 2005 : 222-226.

KAUFMANN, Christian (éd.)

2005 « *Rarrk* ». *John Mawurndjul. Journey Through Time in Northern Australia*. Bâle, Schwabe.

KAUFMANN, Christian et McMILLAN, Richard

2009 « From Bark to Art: Karel Kupka between Arnhem Land and Basel », in Kaufmann et Volkenandt (éd.) 2009 : 137-159.

KAUFMANN, Christian et VOLKENANDT, Claus (éd.)

2009 *John Mawurndjul: between Indigenous Australia and Europe*. Canberra, Aboriginal Studies Press.

KEEN, Ian

1994 *Knowledge and Secrecy in an Aboriginal Religion: Yolngu of Northeast Arnhem Land*. Oxford, Oxford University Press.

KUPKA, Karel

1957 « Australian Aboriginal Bark Paintings », *Oceania* 27 : 266-267.

1962 *Un art à l'état brut : peintures et sculptures des Aborigènes d'Australie*. Lausanne, La Guilde du Livre et éditions Clairefontaine.

1964 « Dainganggan, artiste de la Terre d'Arnhem », *Journal de la Société des océanistes* 20(20) : 45-55.

1966 « Les écorces peintes d'Australie du musée et institut d'Ethnographie de la Ville de Genève », *Bulletin annuel du musée et institut d'Ethnographie de la Ville de Genève* 9.

1972 *Peintres aborigènes d'Australie*. Paris, Publications de la Société des océanistes.

LANGTON, Marcia et DAVID, Bruno

2007 « Talking Country: The Concept of Art in Yolngu Culture », in Hetti Perkins et Margie West (éd.), *One Sun One Moon. Aboriginal Art in Australia*. Sydney, Art Gallery of New South Wales : 67-71.

McMILLAN, Richard

2005 « Karel Kupka in Australia: Artist, Collector, Writer, Anthropologist », in Kaufmann (éd.) 2005 : 193-197.

MORPHY, Howard

1983 « "Now You Understand". An Analysis of the Way Yolngu Have Used Sacred Knowledge to Retain Their Autonomy », in Marcia Langton et Nicolas Peterson (éd.), *Aborigines, Land and Land Rights*. Canberra, Australian Institute of Aboriginal Studies : 110-133.

1991 *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*. Chicago, University of Chicago Press.

1992 « From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power Among the Yolngu », in Jeremy Coote et Anthony Shelton (éd.), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press : 181-208.

2005 « Mutual Conversion? The Methodist Church and the Yolngu, with particular reference to Yirrkala », *Bigotry and Religion in Australia 1865-1950* 12(1) : 41-53.

2007 *Becoming Art: Exploring Cross-Cultural Categories*. Oxford-New York, Berg.

MUNDINE, Djon (éd.)

1996 *The Native born: Objects and Representations from Ramingining, Arnhem Land*. Sydney, Museum of Contemporary Art.

MYERS, Fred R.

1998 « Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France », *Terrain* 30 (mars) : 95-111.

PELTIER, Philippe

1995 « Rien n'est rien », in musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (éd.), *David Malangi*. Paris, éditions de la Réunion des Musées nationaux : 9-33.

2001 « Karel Kupka le témoin essentiel », in Anne-Claire Ducreux, Apolline Kohen et Fiona Salmon (éd.), *Au centre de la Terre d'Arnhem, entre mythes et réalité : art aborigène d'Australie*. Mantes-la-Jolie, musée de l'Hôtel-Dieu : 33-38.

PERKINS, Hetti et WILLSTEED, Theresa (éd.)

2004 *Crossing Country: The Alchemy of Western Arnhem Land Art*. Sydney, Art Gallery of New South Wales.

PETERSON, Nicolas, ALLEN, Lindy et HAMBY, Louise (dir.)

2008 *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collection*. Melbourne, Melbourne University Press.

RYAN, Judith

1990 *Spirit in Land: Bark Paintings from Arnhem Land in the National Gallery of Victoria*. Melbourne, National Gallery of Victoria.

SOUËF, Michèle

1993 « Avant-propos. Karel Kupka », in Françoise Dussart (éd.), *La Peinture des Aborigènes d'Australie*. Marseille, éditions Parenthèses : 9-16.

SPENCER, Walter Baldwin

1928 *Wanderings in Wild Australia*. Londres, Macmillan.

TAÇON, Paul S.C. et DAVIES, Susan M.

2004 « Transitional Traditions: "Port Essington" Bark-Paintings and the European Discovery of Aboriginal Aesthetics », *Australian Aboriginal Studies* 2 : 72-86.

THOMSON, Donald F.

1975 « The Concept of *marr* in Arnhem Land », *Mankind* 10 : 1-10.

TUCKSON, Tony

1964 « Aboriginal Art and the Western World », in Ronald M. Berndt (éd.), *Australian Aboriginal Art*. Londres, Collier-MacMillan : 60-68.

WARNER, Lloyd W.

1937 *A Black Civilization: A Social Study of an Australian Tribe*. New York, Harper and Brothers.

WEBB, Thomas Theodor

1933a « Aboriginal Medical Practice in East Arnhem Land », *Oceania* 4 : 91-98.

1933b « Tribal Organization in Eastern Arnhem Land », *Oceania* 3[4] : 406-411.

1936 « The Making of a Marrngit », *Oceania* 6 : 336-341.

WELLS, Ann E.

1963 *Milingimbi. Ten Years in the Crocodile Islands of Arnhem Land*. Sydney, Angus and Robertson.

WELLS, Edgar

1982 *Reward and Punishment in Arnhem Land 1962-3*. Canberra, AIAS.

WILLIAMS, Nancy M.

1976 « Australian Aboriginal Art at Yirrkala », in Nelson H.H. Graburn (éd.), *Ethnic and Tourist Art: Cultural Expression from the Fourth World*. Berkeley, University of California Press : 266-284.

1986 *The Yolngu and their Land: A System of Land Tenure and the Fight for its Recognition*. Canberra, Australian Institute of Aboriginal Studies.

Résumé / Abstract

Jessica De Largy Healy, *Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem. La biographie d'une collection d'art aborigène* – Les collections réunies en Terre d'Arnhem par le peintre et anthropologue Karel Kupka entre 1956 et 1964 – une période assimilée à l'âge d'or de la peinture sur écorce – constituent un ensemble remarquable, tant par son envergure et sa variété que par sa place dans l'histoire des collections aborigènes du xx^e siècle. L'un des premiers à reconnaître aux peintres aborigènes un talent individuel, Kupka s'attacha à documenter chaque acquisition auprès de ceux qu'il identifia comme les maîtres-peintres des différentes régions. Dans cet article, je montre comment l'examen de ces collections historiques et de la documentation qui leur est associée permet de mettre au jour certains des modes de transformation d'une tradition figurative ancestrale. Entre continuité et innovation, l'histoire de la peinture de cette période illustre le processus complexe de transposition d'un patrimoine rituel sacré au domaine public du marché de l'art.

Jessica De Largy Healy, *Karel Kupka and the Master-Painters of Arnhem Land. The Biography of an Aboriginal Art Collection – From 1956 to 1964 (a period now considered a golden age of bark painting) the painter and anthropologist Karel Kupka amassed a collection that is remarkable both in terms of its breadth and for its place in 20th Century Aboriginal collections. Kupka was one of the first people to recognize Aboriginal painters' individual talents and carefully documented each painting's provenance from the master-painters of different regions. In this article, I show how the analysis of these historic collections and their documentation sheds light on the modes of transformation of this ancestral figurative tradition. The history of painting in this period displays both continuity and innovation and illustrates the complex process of transposition undergone by this sacred ritual heritage within the public domain that is the art market.*